▪ Capítulo 2 ▪

Platão e a *mímesis*

Neste capítulo, você estudará a primeira definição geral das belas-artes. Platão separou as belas-artes dos ofícios e agrupou-as sob o conceito geral de "imitação". Distinguiu também as operações envolvidas em criar obras de arte e usufruí-las das operações envolvidas na busca do conhecimento. Tais operações geram resultados frontalmente opostos. Assim surgiu uma oposição frontal entre arte e Filosofia. Entender o contraste entre arte e conhecimento é, portanto, fundamental para entender a própria visão platônica do que seja arte.

2.1 Artes e belas-artes, *téchne* e *mímesis*

Quem foi o primeiro filósofo da arte? Talvez devamos escolher Aristóteles, pois ele escreveu um diálogo chamado *Sobre os poetas* (há muito tempo perdido) e o conjunto de anotações intitulado *Poética,* cuja primeira parte, sobre a tragédia, chegou até nós. Aí, encontramos uma classificação completa das artes segundo os meios, objetos e modos. Por outro lado, não há nenhum diálogo platônico dedicado especificamente à busca da definição da arte. Platão freqüentemente trata, em um mesmo diálogo, de vários assuntos diferentes. No caso da arte, preferiu tratá-la em um contexto em que o principal fim visado é a reforma da educação; tal reforma pressupõe uma nova concepção de saber.

Ainda assim, Platão foi o primeiro a traçar uma distinção nítida entre a arte no sentido de "ofício" (*téchne*) e arte (*mímesis*) no sentido em que falamos das belas-artes, dando a cada uma sua definição. Platão define as belas-artes como instâncias da imitação e como o *inverso* do verdadeiro saber, e por isso se tornou o primeiro filósofo da arte.

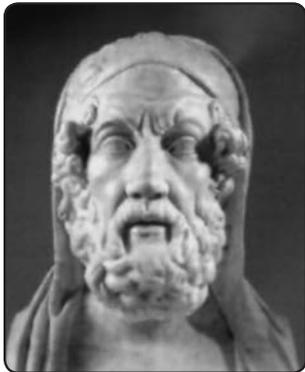
A classificação aristotélica deve o essencial a Platão. Ela já pressupõe a definição platônica de arte como *mímesis*. De fato, a originalidade da contribuição está em outra parte da *Poética*, a saber,

na reabilitação da imitação e na famosa teoria da catarse trágica. Voltar-se-á a esses temas no próximo capítulo.

Este capítulo e os próximos estão organizados de maneira semelhante. Todo este livro está baseado na hipótese de que estudar a visão filosófica da arte é um modo de estudar a própria História da Filosofia. As considerações iniciais visarão esboçar uma visão geral do filósofo a ser discutido, pois sua visão da arte sempre terá uma relação estreita com suas teses centrais. De fato, espera-se de um grande pensador uma certa continuidade ou articulação entre os diversos temas que aborda. Não se espera que ele o faça por uma adesão dogmática à coerência, mas por desdobrar um pensamento vivo e fértil. No caso de Platão, se a sua doutrina central é a da participação, sua Filosofia da arte definir-se-á em relação a ela. A seguir, as perguntas principais serão: as obras de arte são maneiras de participação nas Formas? O artista se concentra sobre as Formas ao criar ou a imitação é indiferente às Formas? O filósofo pode ser um imitador?

2.1 A rejeição moral a Homero

Citou-se no capítulo anterior a visão aristotélica sobre o nascimento da Filosofia, a saber, que Platão visou uma disciplina praticamente inédita, se comparada com o pensamento sobre a *arché* dos pré-socráticos. Não se quer dizer com isso que o filósofo tenha formulado o seu pensamento por contraste explícito com os pré-socráticos. Seus comentários sobre os antigos são fortuitos. Só homenageou Parmênides de Eléia, fazendo dele o protagonista de um diálogo de mesmo nome. Certo grau de decepção se declara em outras passagens, como o comentário do *Fédon* sobre Anaxágoras de Clazômenas: ele pode até ter feito menção ao espírito (*noûs*), mas desapontou os leitores que esperavam dele uma investigação sobre princípios racionais, pois explicou o universo mediante causas como "o éter, a água e outros absurdos" (*Féd*. 98b). Anaxágoras não se distinguiu, contrariando sua promessa, de todos os outros pensadores da *phúsis* ligados só à matéria (Aristóteles, do mesmo modo, viu na *arché* pré-socrática apenas o que ele mesmo nomeou como a causa material). A polêmica platônica se dirige menos aos

"físicos" do que aos poetas e aos sofistas. Platão se distancia dos sofistas, como você estudou na disciplina do seu curso dedicada à Filosofia política antiga, e dos artistas, como verá agora. Sob alguns aspectos, chega a reunir sofistas e artistas sob a mesma estirpe dos "ilusionistas profissionais". **De Platão pode-se dizer que a arte desempenha um papel crucial no seu pensamento, pois se opõe frontalmente ao que a Filosofia deve ser**. Tal juízo nunca se repete em relação aos pensadores físicos, mesmo quando são rejeitados. A nova disciplina iniciada, a Filosofia em sentido próprio, caracteriza-se, em passagens cruciais da obra platônica, mediante o contraste com as belas-artes e, em particular, com a poesia de ***Homero***.

*Busto em mármore de Homero. Ele é um dos autores das famosas obras **Ilíada** e **Odisséia**.*

Decerto, Platão rejeita a arte por mais de um motivo. Pode-se frisar o papel então predominante da poesia como repositório do saber prático, e como tal é considerada pela geração precedente (cf. *Lís.* 214a), de tal modo que suplantá-la apresenta-se como tarefa essencial para qualquer reformador político, o que Platão também o foi. De fato, na *República,* o tratamento inicial da arte se encontra nos livros II e III, em que Sócrates – nesse diálogo o protagonista e porta-voz do ponto de vista platônico – considera necessária uma avaliação crítica da poesia de Homero, uma vez que a educação dos jovens atenienses de então consistia, em boa parte, na memorização e na dramatização dos poemas homéricos. Daí também o caráter edificante, isto é, moral da recusa da poesia. Platão critica a imoralidade dos deuses retratados por Homero e a sua inépcia como **modelos para os jovens** tanto no *Eutífron* (*Eut.* 6 b-c) como nos livros II e III da *República*. O aprendizado da virtude exige a apresentação de belos modelos a serem seguidos, e a exclusão dos maus? O Sócrates platônico não se limita a tais considerações imediatamente úteis (pedagógicas e morais), mas conduz a investigação sobre a arte em uma pergunta pelo seu modo de ser. Suponhamos que os poetas só mostrassem homens corajosos e deuses de caráter nobre e magnânimo. Eles estariam à altura da sua missão formadora de caráter? Em algumas passagens, Platão dá a entender que sim, mas na maioria delas, que não. ***A poesia, mesmo quando edificante, teria um efeito indesejável sobre a mente, advinda de suas limitações intrínsecas.*** Existe uma rejeição à arte de teor pedagógico e moral, mas se limitar a comentar apenas esse

Platão não levanta objeções contra certo tipo de poesia, mas quanto à essência da poesia.

aspecto seria ignorar o que há de mais importante no platonismo. As ressalvas feitas à arte – cujo exemplo consumado sempre será Homero – só podem ser compreendidas de maneira adequada se forem compreendidas de maneira *ontológica*.

2.3 A rejeição ontológica à arte

A afirmação feita desde cedo por Platão na *Defesa de Sócrates*, a saber, que os poetas não conhecem aquilo sobre o que falam e que a arte não transmite um saber verdadeiro sobre o assunto de que trata, só é fundamentada na *República,* porque é fundamentada metafisicamente (*Def.* 22a-b). A explicação dessa última sentença é o assunto deste tópico. O tratamento mais extenso e claro dado por Platão à arte se encontra no diálogo que é também a exposição consumada da teoria das Formas – a *República* – e talvez não seja mera coincidência. A superação da arte é um dos motores principais do pensamento platônico, enquanto a *teoria das Formas*, de modo implícito ou explícito, é o ponto de vista do qual é permitido esperar tal superação.

No começo do livro final da *República,* Sócrates compara três tipos de criadores: **o demiurgo divino, o marceneiro e o pintor**. Tomemos por exemplo uma cama para explicar as diferenças entre a atividade de cada um. Há uma cama por si mesma, criada pelo demiurgo, em referência à qual toda a multiplicidade de camas é nomeada. É a Forma da cama. Ela não tem nem tamanho e nem figura definidos, não pode ser feita de nenhum material em particular, nem pertence a nenhum período ou estilo particular da história do mobiliário. Ela não pode ter nenhum traço visível, pois isto a tornaria novamente algo singular. A Forma da cama se define por oposição aos indivíduos e nunca se identifica com indivíduo nenhum, preservando sua universalidade deste modo, bem como sua heterogeneidade diante do sensível. Se ela tivesse qualquer característica individualizante, seria necessário que Deus criasse ainda uma outra, mais universal ainda e acima dela. Quando um marceneiro (o *technítes*, artesão) planeja fabricar uma cama, ele precisa concentrar-se sobre essa cama realíssima e esforçar-se com o auxílio do cálculo para fabricar uma cama que seja adequada ao

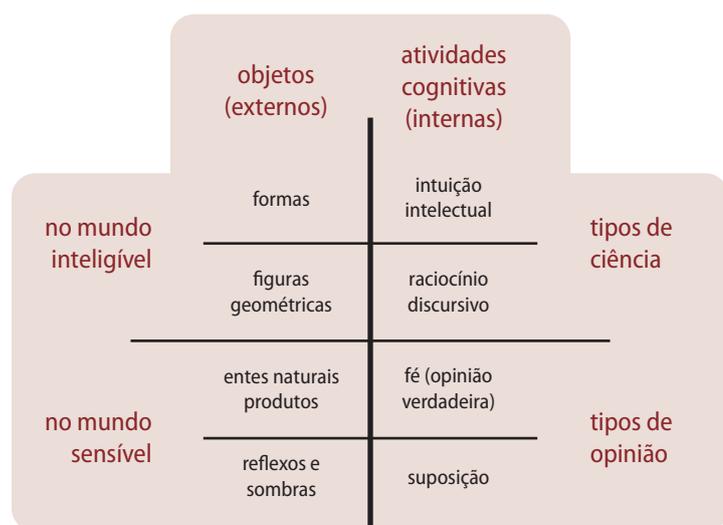
Vincent Van Gogh, *Noite estrelada*, 1889. Um original de arte de óleo sobre tela, 64 x 80. De acordo com a teoria platônica, nem mesmo pinturas que alguns consideram tão valiosas, como esta, teriam um *status* digno

uso. Pensemos agora na relação do artista com a cama. O pintor que apenas pinta a cama fabricada pelo marceneiro está duplamente distante da Forma da cama, ou cama em si, ou cama ideal. Como o pintor imita a cama do marceneiro, que já está a dois passos afastado da cama em si, ele se afasta três passos da cama em si: "aquele que está três graus afastado da natureza chama 'imitador'" (*Rep*. 597e). (Lembremos que o grego antigo não conta a partir do zero, mas a partir do um, antes de o Ocidente introduzir o zero na aritmética.). Assim, as belas-artes, isto é, as imitações encontram-se "a uma distância de três graus da verdade" (*Rep*. 602c). **As imitações são *cópias de cópias* de coisas verdadeiras**.

De fato, o livro X é preparado pela alegoria da caverna, no livro VII da *República.* Você decerto já tem algum conhecimento a respeito. Retomemos, contudo, seus pontos principais. Ela nos convida a imaginar uma caverna subterrânea em que prisioneiros acorrentados numa mesma posição desde a infância estão condenados a ver apenas sombras refletidas em uma das paredes por marionetes ou bonecos que são exibidas atrás deles. Como os prisioneiros

não podem ver as figuras que projetam as sombras, consideram as sombras as únicas realidades. Se pudessem se libertar das correntes, veriam que as sombras anteriormente vistas são reflexos de bonecos e que os bonecos, por sua vez, são cópias das coisas reais que se encontram fora da caverna, na superfície. A realidade mais real, portanto, nunca se encontra na caverna, apenas os seus reflexos e sombras. Segundo a explicação que o próprio Platão dá, a caverna subterrânea é o mundo em que nos movemos cotidianamente, e a superfície é o mundo inteligível, banhado pela luz verdadeira da inteligibilidade. Ao sair da caverna, isto é, trocar o mundo visível pelo inteligível, o ex-prisioneiro vê pela primeira vez a realidade, não as simples marionetes e sombras de marionetes que conhecia até então. A alegoria retrata a saída do mundo sensível e aparente na direção do mundo supra-sensível e inteligível.

A alegoria da caverna retoma uma outra, imediatamente anterior, a da linha dividida, ao final do livro VI, em que uma linha vertical é dividida em segmentos de diferentes comprimentos. Primeiro, a linha é dividida em duas partes, a inferior tendo um comprimento duas vezes maior que a superior. A primeira divisão corresponde às coisas visíveis, que são em quantidade muito maior que as invisíveis (daí a diferença de comprimento). Ela corresponde também às nossas operações ou atividades: na maior parte do tempo, ocupamo-nos com as coisas visíveis. Novamente, cada segmento é dividido na mesma proporção de um terço superior para dois terços inferiores. Em suma, os entes são classificados em ordem crescente de acessibilidade e, em última instância, de ser, ao mesmo tempo que as atividades cognitivas são classificadas em graus crescentes de dificuldade e veracidade – de acordo com o objeto sobre o qual se debruçam (*República*. 509d-511e). Quanto mais o homem se dedicar ao que tem ser, deixando de lado o que não tem ser, mais verdadeiro o resultado será. Assim, a linha é dividida em segmentos que representam tanto diferentes tipos de coisas como diferentes atividades cognitivas. A Forma do Bem está na extremidade superior da linha, portanto, já quase excluída da alegoria. Uma representação da alegoria da linha que não respeite proporções indicadas pelo autor seria a seguinte:

	objetos (externos)	atividades cognitivas (internas)	
no mundo inteligível	formas	intuição intelectual	tipos de ciência
	figuras geométricas	raciocínio discursivo	
no mundo sensível	entes naturais produtos	fé (opinião verdadeira)	tipos de opinião
	reflexos e sombras	suposição	

Dentro do mundo visível, os reflexos e as sombras existem em maior número que as coisas de que são reflexos e sombras. Ocupamo-nos delas com maior freqüência também, visto que nos orientamos por conjecturas e por suposições mais do que por opiniões que por acaso coincidem com a verdade. Os dois terços inferiores da linha representam o mundo sensível e as coisas que se encontram nele. Dentro dessa seção, os dois terços inferiores, novamente, representam os reflexos e as sombras, e o terço superior representa as coisas de que há reflexos e sombras. Os reflexos naturais sobre os lagos e outras superfícies lisas e brilhantes, bem como as sombras lançadas pelos entes quando iluminados, têm o grau mais baixo de ser e realidade (*Rep*. 510a). Se os segmentos de linha, porém, representam também diferentes atividades cognitivas e seus "resultados", ou melhor, o modo como cada tipo de coisa se apresenta à mente, o mundo sensível só apresenta entes passíveis de *dóxa* ("opinião", mas também a "fama" e a "reputação" de alguém). Grande parte da nossa atividade cognitiva no mundo sensível se limita à suposição, a um jogo de adivinhação, e a parte menor é constituída por uma fé ou confiança que pode, por acaso, coincidir com o conhecimento, mas não está fundada em nada sólido e confiável. Já no terço superior da linha, correspondente aos objetos e às atividades inteligíveis, temos dois tipos de objetos, as figuras matemáticas e as Formas ou Idéias, e só deles se pode ter conhecimento. No caso do mundo em que se encontram as coisas invisíveis e apenas inteligíveis, as figuras geométricas também existem em maior número que as Formas. Mais ainda, o modo de pensar do geômetra é mais comum e mais falível do que o do filósofo. De fato, Platão considera a demonstração matemática um procedimento circular, em que a premissa determina como a demonstração se desenrola e a demonstração justifica a premissa.

A alegoria da linha dividida estabelece uma hierarquia entre coisas e atividades distintas, mas não explica de maneira satisfatória a

doutrina central de Platão, a da participação. Faz-se alusão à Forma do Bem como a mais importante e a que ultrapassa todas as demais em dignidade e poder, embora não tenha essência. Mas o que significa isso? Significa, como explicado pela alegoria da caverna, que **o conhecimento que o mundo sensível possa proporcionar se deve exclusivamente ao grau em que ele participa do mundo inteligível**. As coisas refletidas ou que projetam sombras já são, de certa maneira, reflexos ou sombras das Formas. O que apenas participa nas Formas já é instável e mutante, e ao projetar suas sombras e reflexos cria aspectos ainda mais instáveis, mutantes e enganadores.

Assim como foi penosa para os olhos a passagem da escuridão para a luz, assim também é penosa a passagem da luz de volta à escuridão. ***Se o prisioneiro retornasse à caverna para comunicar aos outros o que aprendeu, passaria de novo por um período de adaptação.*** Para ser capaz de se comunicar com os outros prisioneiros, o ex-prisioneiro teria de se conformar e restringir, novamente, a debater as sombras das marionetes projetadas sobre a parede da caverna, isto é, as únicas coisas que conhecia antes da saída da caverna e que por isso lhe pareciam reais, como ainda parecem reais aos que não se libertaram. Se ele tivesse de "competir com eles em discernimento", estaria em desvantagem (*Rep*. 516e). Faria uma figura risível e talvez fosse assassinado pelos prisioneiros – uma alusão à condenação de Sócrates e à retórica: o discurso sedutor baseado na opinião e formador da opinião do ouvinte, que governa a democracia ateniense e permite a distorção da verdade. Aos olhos do filósofo, a assembléia política e o tribunal ateniense são competições entre cegos para decidir qual deles se destaca. Os belos discursos, tão eficazes quando se trata de persuadir a maioria a votar nesta ou naquela proposição, nada mais são que jogos de sombras, ainda que habilidosos. A democracia ateniense é descrita como um debate sobre sombras de sombras e reflexos de reflexos. O homem que os concidadãos mais respeitem por suas opiniões, como líder político e militar ou como magistrado, é rigorosamente tão ignorante e inapto quanto todos os outros. Só o favor divino pode ajudá-lo, assim como ajuda o poeta. Por isso mesmo, a retórica não ajuda em nada quando trata de diferenciar o sofista do filósofo, o corruptor da juventude do professor da juventude.

Os indivíduos que ficaram dentro da caverna, por não ter o conhecimento, não conseguem perceber que quem conseguiu sair da caverna está correto.

Assim temos uma recusa da *dóxa* em favor da *epistéme* motivada por um propósito muito concreto e premente: impedir que a condenação de Sócrates ao suicídio se repita.

Tanto os discursos na assembléia *como as obras de arte*, porém, podem ser comparados a esses reflexos de reflexos. As artes podem ser vistas como formas da *dóxa*. É preciso admitir que não existe uma referência expressa às belas-artes e à imitação nem na alegoria da linha dividida e nem na alegoria da caverna. Mas existe um parentesco importante entre a recusa platônica da sofística e da poesia.

Em favor da visão segundo a qual a arte seria um subtipo de opinião há várias passagens. A poesia imitativa de certa forma é descrita como o reflexo de um reflexo nos livros II e III da *República*. A arte já é introduzida na *República* em função de ser o meio privilegiado da educação dos futuros líderes militares e políticos (cf. também *Protágoras* 32b), e sua influência negativa já recebe uma caracterização inicial. Passagens de Homero e Hesíodo são escolhidas porque retratam os deuses como caprichosos e inclinados a exibir uma variedade de figuras visíveis. O que é apropriado ao deus é mostrá-lo como estável, imutável e impassível, e não frívolo e inconstante (*Rep*. 380d). Além do péssimo exemplo que é um comportamento traiçoeiro, vindo de tão alto, o poeta dá uma imagem inadequada dos deuses ao atribuir-lhes a mutabilidade, que na verdade caracteriza o mundo sensível. O efeito sobre quem recita ou ouve tais poemas é prejudicial. Da poesia recitada ou encenada e da tragédia foi dito que ***prejudicam a formação*** dos guardiães por serem mutantes, nunca se deve apresentar uma figura estável e obrigar tanto o rapsodo como o ator a trocar de aspecto em uma sucessão atordoante, ainda que prazerosa. Cultivar a prática da récita e da encenação dramática incentiva uma absorção das características tanto do estilo imitativo quanto dos personagens imitados. A convivência com o estilo imitativo estimula a personificação de todo tipo de papel, até os mais ridículos (por exemplo, fenômenos climáticos) e vergonhosos (por exemplo, femininos). A sucessão repentina impede que o caráter se firme e, por fim, leva à própria

Platão, portanto, não considera que o prazer está necessariamente atrelado ao que é correto, verdadeiro.

falta dele. O jovem guardião, depois de permutar papéis e vozes, poderá adquirir qualidades infantis ou femininas francamente indesejáveis ***e já nem saberá mais ao certo quem ele mesmo é***. No livro X, o artista imitativo é comparado a um homem que carregasse um espelho por toda parte e, ao apontá-lo para cada coisa, "criasse" todas as coisas da terra, seres vivos, coisas fabricadas pelo homem e até homens. Ele cria todo tipo de coisa, mas o que cria é limitado, mutante e plano. No caso do pintor, o que cria é chamativo, variado e atraente, por isso proporciona prazer. Mas o preço a ser pago por esse prazer é a inconstância do pensamento, que não consegue se concentrar sobre o que é fixo, a saber, os contornos dos objetos concedidos pela Forma. No caso do poeta, ele também cria imagens e personagens atraentes e variadas que dispensam o conhecimento do que é retratado. O ator, além de criar uma ilusão para os outros, perde sua própria identidade. Homero é expressamente comparado com o homem que carrega o espelho – de fato ele o faz na condição de "chefe de todos os poetas de estilo trágico" (*Rep.* 598 d). É curioso ver Homero na posição de representante da tragédia. Desde então há uma série de hipóteses sobre a poesia épica como origem da tragédia; o próprio Aristóteles afirma ter a tragédia nascido, em parte, da epopéia (*Poé.* 1448 b 35). Não parece, porém, que o argumento de Platão dependa de testemunhos históricos: conforme a poesia de Homero era transmitida oralmente, recitada e encenada, Platão não parece ver nenhuma diferença essencial entre drama e poesia cantada – veremos que Aristóteles, afastando-se de Platão neste ponto, atribui ao drama uma dinâmica específica. O que torna Homero chefe dos trágicos é ser o grande representante da *poesia imitativa*.

O ator, por imitar vários personagens, já nem saberia o que ele é porque o processo de incorporação dramática teria incutido nele essa mutabilidade. Como o correto, o belo, o verdadeiro é algo imutável, estável, a arte não é edificante para quem a cria ou encena.

Já fora dito que a poesia envolve duas "dicções", dois "modos de dizer" ou "estilos" (*Rep.* 392a). Ora o autor recorre à figura de um narrador que evoca a inspiração divina para poematizar certos feitos, ora suprime o narrador e dá a palavra, por assim dizer, aos próprios personagens. Ao segundo tipo de poesia, que envolve a possibilidade de encenação dramática, Platão chama "imitativo". Já a poesia lírica e a oratória envolvem uma arte puramente "narrativa", pois não exigem a personificação dramática. Para quem já sabe que todas as belas-artes serão consideradas imitações, no

livro X, não deixa de ser uma surpresa ouvir falar em dois "modos de dizer" ou "estilos" dentro da própria arte, um deles sendo a poesia imitativa, como se toda poesia não fosse, de modo geral, *mímesis* (*Rep.* 392c). A poesia narrativa não seria uma maneira de imitação? De fato, às vezes Platão se refere a uma poesia não imitativa como sinônima de não dramatizável; em *sentido próprio*, porém, toda poesia é imitação, visto que o poeta nunca será um homem de ciência. É quase uma precondição da poesia que o poeta sacrifique o teor de adequação e veracidade do seu discurso ao efeito buscado. O que torna Homero capaz de escrever uma obra tão ambiciosa é justamente o fato de não ter se preocupado com a aquisição de um conhecimento universal e exaustivo de tudo que se encontra na natureza ou foi criado pelo homem.

Retoma-se aqui um tema ao qual Platão já havia dedicado um diálogo de juventude, o *Íon*. Íon é um rapsodo homérida, alguém que se dedicava a cantar poemas homéricos e a debater sobre eles. Quando convidado por Sócrates a explicar por que é tão bem-sucedido nos debates em que sustenta a superioridade de Homero diante de outros poetas, não consegue, ao que Sócrates lhe responde que essa excelência (tanto de Íon como a de Homero) se deve a uma inspiração divina, não ao conhecimento (*Íon* 535a). A arte de compor não substitui nenhuma das outras, nem exige o conhecimento de assunto algum. Mesmo quando Homero introduz um narrador, continua a ser um imitador, pois dá uma impressão falsa de ter certos conhecimentos e dizer a verdade: ele conhece da guerra o mínimo para criar uma cena de batalha, da arte da navegação o mínimo possível para criar uma cena marítima, da arte de governar o mínimo para criar um monarca, e por aí vai. O poeta consegue até enganar alguns ouvintes, que imaginam que ele deve mesmo possuir tais conhecimentos, pois, de outro modo, pensam eles, nem seria capaz de criar composições tão magníficas. Para que Íon pudesse explicar a superioridade de Homero ao poematizar uma corrida de cavalos, teria de ser auriga; para explicar a superioridade das recomendações sobre a pesca, um pescador; para explicar o melhor remédio, um médico. O poeta que melhor conheça a sua arte nem por isso vai conhecer as outras artes, nem o homérida que não conheça nenhuma arte além da do rapsodo,

ainda que bem, saberá julgar se o poeta cuja obra recita conhece o assunto de que está falando. De fato, "aquele que não possua uma arte particular será incapaz de julgar corretamente as palavras e obras relativas àquela arte" (*Íon* 538 a). Do mesmo modo, não sendo nem auriga, nem médico, nem pescador, nem general, Íon não consegue explicar em que consiste a superioridade de um poeta sobre outro. Na *República*, Sócrates acrescenta que é incompreensível que alguém, podendo ter o conhecimento, opte pela mera aparência do conhecimento. De fato, não se conhece nenhuma cidade que tenha recebido sua constituição das mãos de um poeta, ou que tenha ganhado uma guerra sob a liderança de um deles, o que nos leva a concluir que o poeta nunca foi reconhecido como homem de conhecimento e de utilidade pública.

Há, portanto, um parentesco entre *dóxa* e *mímesis*. Para ***Eric Havelock*** (1903-1988), não deixa de haver um parentesco entre os argumentos anti-sofísticos e os antipoéticos. A retórica é mencionada expressamente como parte das ocupações levadas a cabo pelos prisioneiros, na alegoria da caverna. As belas-artes não são mencionadas expressamente em nenhuma das duas. No entanto, implicitamente, pode-se dizer que elas estão representadas pelas mesmas sombras e reflexos de que se fala tanto na alegoria da linha dividida como na alegoria da caverna. Ambas são instâncias de *dóxa*, ou seja, de rejeição ao conhecimento:

> A poesia é apresentada pela primeira vez [no livro X] como a corrupção do intelecto. Isso *pode* ser uma reminiscência da parábola da Linha, na qual o intelecto matemático preside à terceira seção da Linha. Essa reminiscência da Linha é reforçada quando os objetos da mímica são comparados àquelas aparências físicas refletidas ao acaso num espelho deformador – de todos os tipos, formas e tamanhos, indiscriminadamente. Isto é, a *mímesis* corresponde à divisão inferior da Linha, onde até mesmo os objetos dos sentidos são apenas refletidos na água ou coisa semelhante. A característica desse conteúdo mimético é então exposta, no que diz respeito ao pintor, como constituindo numa aparência fantasmal. Isso porque a *mímesis* pode retratar apenas um aspecto, frontal ou lateral, e assim por diante, de um objeto, nunca o objeto como um todo de uma só vez. Esse retrato é o oposto do que é. (HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Tradução de Enid A. Dobránzsky. Campinas: Papirus, 1996. p. 253)

Eis aí as razões básicas e ontológicas que justificam a oposição frontal entre o domínio inteiro da *dóxa* e o da ciência. As duas alegorias reúnem, fundamentando-as, as várias passagens sobre as belas-artes encontradas no conjunto da *República.* No livro X da *República*, para concluir, todas as teses sobre a arte como *mímesis* dos livros II e III, mais as alegorias sobre a verdade dos livros VI e VII, são condensadas.

Os simples ofícios ou artes, assim como as belas-artes, carecem de utilidade pública, mas ao menos têm utilidade técnica. Dentre as produções humanas, as belas-artes ou imitações estão no degrau mais baixo, por conter o mínimo de fidelidade a limites que podem ser buscados racionalmente.

Artesão confeccionando sapatos. O artesão, aquele que detém o que Platão chama de *téchne*, está mais próximo da verdade que o artista, pois possui rudimentos do conhecimento verdadeiro, como o cálculo

Os ofícios, por sua vez, empregam cálculos e, assim, apelam à faculdade racional do seu criador. Por envolver um saber de como produzir algo adequado a um fim, a *téchne* envolve certo grau de conhecimento e o apelo a algo que já não é sensível: o número. A recíproca não é verdadeira: se o saber prático e artesanal deve algo à ciência, essa não deve nada à *téchne.* No entanto, não há sequer um vestígio de oposição frontal entre *téchne* e *epistéme*, como existe entre *mímesis* e *epistéme*. É verdade que, por um momento, as belas-artes parecem ter algum grau de parentesco com a *téchne,* a saber, quando observam os mesmos princípios de obediência às proporções naturais que o artesão. No *Sofista*, o personagem chamado simplesmente Estrangeiro se refere a uma arte de imitar com conhecimento do objeto e outra, desprovida de conhecimento, a *doxomimetiké* (*Sof.* 267d). Contudo, a posição predominante é que a grande maioria dos artistas, e os mais importantes, deforma a realidade para despertar um maior prazer e encantamento no espec-

tador, pois uma arte sóbria e fiel à realidade é tediosa. O preço desse prazer na ilusão e na deformação é alto. A poesia de Homero e todas as outras "de tipo imitativo", isto é, que permitem a encenação dramática acarretam nada menos que um "ultraje" ou "corrupção da inteligência" (*lóbe tés dianoías, Rep.* 595b). A poesia imitativa exibe uma sucessão vertiginosa de imagens e sons que confunde o ator, obrigado a trocar de caráter sem se fixar em nenhum, e a inteligência dos ouvintes também sofre ao ser exposta a tais imagens. Pela prática repetida da imitação – seja por tomar parte de uma encenação teatral, seja por assistir a ela, seja por recitar poesia – a inteligência do ator, do espectador e do amante da poesia se torna uma superfície sujeita a todo tipo de impressão aleatória e prejudicial. O poeta imitativo introduz uma constituição terrível na alma ao bajular a sua parte desprovida de senso e forjar sempre novos "fantasmas" afastados da verdade (*Rep.* 605a).

Neste capítulo, a plausibilidade da leitura de Havelock não será negada. Contudo, é importante salientar que existem particularidades inerentes à *mímesis*. Ainda que se indique aqui um parentesco entre poesia e retórica – e desde então na História da Filosofia inteira também –, temos de nos deter um pouco mais sobre a imitação, pois dela não se diz apenas que está três graus afastada da verdade. O criador da simples imagem, da imitação, "não sabe nada do ser *(ón)* mas apenas da aparência *(phainómenon)*" (*Rep*. 601b).

A *mímesis* se afasta do próprio ser, só que o faz precisamente criando a impressão de proximidade. Seu efeito, por isso, talvez seja mais insidioso que o da própria retórica, que apenas mistura os gêneros de discurso verídico e inverídico. Para entender o tipo específico de mentira e ilusão envolvidos na arte, retornemos ao mito da caverna.

Ao chegar à superfície, o ex-prisioneiro vê que brilha, acima de todas as coisas reais na superfície (as Formas no mundo inteligível), o sol ou Forma do Bem. Desta foi dito antes que não tem essência ou entidade *(ousía)*, porque a "transcende" em dignidade e poder (*Rep.* 509b). É superior a todas as outras, pois a Forma do Bem não apenas reúne a multiplicidade de coisas sensíveis que

levam o seu nome. A Forma do Bem não é aquela de que participam todas as coisas boas neste mundo: bons martelos, bons cavalos, boas ações etc. Ela não responde pela bondade de todas as coisas boas, assim como a Forma da animalidade concede a essência aos animais; ela não é responsável especificamente por alguma característica das coisas. **A Forma do Bem é causa de "entidade", pura e simplesmente. Ela é a Forma da participação, em geral.** Para cada coisa que, neste mundo daqui de baixo, *é,* a Forma do Bem garante que ela só é porque participa, mediante a Forma que lhe diz respeito, do mundo inteligível. A Forma do Bem é assim a garantia da materialidade do material, da beldade do belo e da animalidade do animal – junto com a Forma do material, do belo e do animal em si mesmos. Chegar a perceber que a participação em uma Forma qualquer é a única garantia possível de que uma coisa não vá se dissolver em um fluxo cratiliano é o ponto em que se consuma a *periagogé*, a "reviravolta" ou o giro da alma na direção da verdade e para longe do mundo sensível. A alegoria da caverna é apresentada como uma alegoria sobre a essência da educação (*paideía*; pronuncia-se "paidéia") no começo do livro VII, pois nesse voltar-se "de costas" para o mundo sensível consiste a essência da educação (*Rep*. 514a).

Para voltar ao exemplo da cama: a primeira cama fabricada pelo próprio demiurgo corresponde à cama "real" na superfície, com todas as características mencionadas. Ela não é a Forma da cama porque possui particularidades visíveis que a caracterizam como tal. Se tivesse uma cor definida ou fosse feita de um material específico, já não seria mais uma Forma, mas uma cama singular sob uma Forma mais geral. **Pois a Forma da cama deve abrigar sob si todas as camas reais e possíveis**. A seguir, seria possível ao marceneiro ter a cama universal em mente ao produzir uma cama particular. Pelo menos, ele teria algo universal e invisível em mente. O tipo de imagem visível que fabrica se reporta sempre, de alguma maneira, à regra invisível que dirige sua atividade. O problema com o artista é que ele julga poder prescindir de tal referência. Assim, fabrica algo unilateral que só pode ser encarado sob um ponto de vista. Eles, os artistas, criam uma imagem que não faz referência a "nada além de si mesma", uma pura aparência ou "fantasma" (*Rep*.

598b). Nem toda imagem é *mímesis*, e o conceito de *mímesis* indica um "afastamento entre ser e sua pura visibilidade". Nem tudo o que brilha é, só por isso, real. Algo pode parecer real, mas carecer de essência por lhe faltar a referência ao que tem realidade, ou seja, a Forma. É preciso buscar essência, isto é, a referência ao que é real. A mensagem última do livro X, que gira em torno da arte, vai além da condenação à retórica porque tem uma tese. **O discurso verdadeiro do cientista não se caracteriza apenas pela recusa às figuras de linguagem características da retórica, mas já parte de uma outra relação com a realidade**. A linguagem do homem de conhecimento não é mais plana e sóbria por motivos estéticos ou morais, isto é, porque ele renunciou a adornar ou a persuadir, sempre pensando no público. Mais importante que o efeito de seu discurso sobre o público é atingir algo que permanece estável e não se mostra diretamente, apenas de sustentar todo aparecer.

2.4 O privilégio incompleto da música

Uma concessão aparente se faz à arte da música. De fato, sob o título "música" Platão compreende toda a educação da alma, cujo oposto é a ginástica, a educação do corpo. Ela é necessária para contrabalançar o cultivo exclusivo do corpo. Assim, todas as artes que dependem da alma para serem executadas de certa forma são musicais. As artes cujas obras perduram de forma autônoma (arquitetura, pintura etc.) não recebem esse título. Mas a música é entendida também de forma mais restrita e mais próxima à nossa concepção: como arte da combinação harmônica de sons. As críticas à poesia e ao teatro não se repetem no caso da música em sentido estrito, mas nem por isso devemos imaginar que a música esteja à altura da Filosofia. O âmbito de atuação da música não é a inteligência, mas as paixões. Nesse âmbito restrito e, de certa forma, inferior, ela pode ser benéfica.

Por Platão considerar que a música imita a música das esferas celestes, este autor a excetua do seu repúdio à arte. Mas, mesmo assim, considera que ela possui limitações. Acompanhe por meio do texto quais são essas limitações

Apesar da raridade dos testemunhos, é certo que a trajetória do desenvolvimento da teoria musical seguiu passos próprios e distintos em comparação com as outras artes na Grécia. Infelizmente, hoje só podemos pressentir a vivacidade de tais debates mediante uma variedade de mitos ou pedaços de mitos que chegaram até nós, relacionados aos deuses e aos semideuses musicais: Apolo, Dioniso, Pan, Olimpo, Sileno, Mársias e Orfeu. Na origem, a música não é um produto humano, mas um dom divino, cujos poderes não se exercem apenas sobre os homens, mas sobre o universo inteiro. Os mitos ligados a Orfeu e legados por Píndaro, Ésquilo e Eurípides apresentam essa concepção. O poeta e músico Orfeu, sempre representado carregando a lira com que acompanha o seu canto, é filho do rei trácio Eagro e da musa Calíope. Apolo lhe deu de presente uma lira, e as musas o ensinaram a tocá-la de modo tão maravilhoso que encantava as feras, que o seguiam aonde fosse. ***Até as árvores e as rochas saíam de seus lugares para ouvi-lo.*** O orfismo ou culto de Orfeu é um tipo de culto dionisíaco baseado, como esse, na hipótese do mundo inferior, isto é, dos mortos e das possíveis idas e vindas entre ele o nosso mundo. A música, na Grécia Antiga, portanto, tem um sentido mítico por nós esquecido.

PÍNDARO. *Odes píticas*. 4.176; ÉSQUILO. *Agamênon*. vv. 1629-1630; EURÍPIDES. *As bacantes*. vv. 561-564. apud FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Tradução de C. G. P. de Aranda. Madrid: Alianza, p. 46.

Já depois do período arcaico, os ensinamentos de Pitágoras no século VI a.C. e das escolas pitagóricas nos foram transmitidos por Platão e Aristóteles um pouco mais detalhadamente, dada a influência que tiveram sobre esses. De Pitágoras louva-se o ensinamento científico, e uma longa tradição lhe atribui a primeira identificação dos sons que compõem a chamada escala natural das notas musicais, bem como o cálculo dos intervalos musicais principais ou puros dentro da escala (de quarta e quinta). Uma lenda contada por Boécio, já no século VI d.C., conta que a inspiração para a descoberta das proporções rigorosas entre as notas da escala veio da observação dos sons produzidos por martelos de pesos diferentes usados pelos vários ferreiros de uma oficina em frente à qual Pitágoras passava. ***Pitágoras teria então calculado a relação fixa entre a razão dos pesos e a das notas.*** Repetiu-se modernamente o experimento, sem que o resultado relatado se repetisse. Não se verificou a correspondência entre a variação dos pesos de metal e a variação das notas na qual a lenda se baseia. De qualquer forma,

BOÉCIO. Fundamentos de música I, cap. 10. apud GROU, D. J.; PALISCA, C. V. *A History of Western Music*. Nova Iorque: Norton, 2001. p. 7.

uma teoria musical que apenas siga as regras da composição agradável ao ouvido não interessa aos pitagóricos. Além disso, a lenda ilustra o fato de o som e a música serem considerados fenômenos *prévios* às criações humanas e à notação musical, ainda que numa vertente outra que a do orfismo. Nem as proporções numéricas e nem as relações de consonância interessam enquanto não forem insinuações da organização racional do universo.

Nem as descobertas científicas e nem a teoria musical de Pitágoras e dos pitagóricos poderão nos ocupar aqui se a finalidade é apontar em traços muito gerais como o pitagorismo moldou o pensamento musical tanto de Platão como de Aristóteles. Tudo o que existe segue regras de associação com o semelhante. Segundo outras escolas pitagóricas, também há regras de oposição com o seu contrário, pois o equilíbrio dos opostos também é harmônico. Assim, a alma também pode se educar pela exposição a ritmos e a harmonias. O som é a linguagem do ritmo e da harmonia, embora nem sempre possamos ouvi-lo. A música mais importante de todas é invisível: é a música dos planetas girando nas suas órbitas diferentes, mas harmônicas, produzindo consonância. Não podemos ouvir a música dessas esferas justamente porque estamos imersos nela desde o nascimento. Os outros sons começam e param, por isso conseguimos distingui-los: os sons musicais, por exemplo, cuja composição se baseia, quando correta, nas consonâncias produzidas pelos próprios planetas. A versão mais extensa da teoria da "música das esferas" se encontra no *De caelo* de Aristóteles, em que se diz que os planetas, dada a diferença de tamanho e de velocidade, produzem sons diferentes ao percorrer o espaço, mas harmônicos (ARISTÓTELES. *De caelo.* B 9, 290 b 12. apud KIRK; RAVEN. *Os filósofos pré-socráticos.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s./d. p. 263). Na *República*, porém, o pensamento musical predominante é o de Dâmon, filósofo e músico que viveu no século V a.C. em Atenas. De Dâmon, Fubini explica que "parte significativa de suas idéias sobre a música devia estar contida no discurso pronunciado no Areópago" (colina consagrada a Marte, onde o tribunal superior se encontrava para dirimir assuntos graves) quando foi condenado ao exílio (FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.* Tradução de C. G. P. de Aranda.

Madrid: Alianza, 2005, p. 56). Só conhecemos esse discurso por fragmentos preservados pelo próprio Platão, Filodemo e Aristides Quintiliano, dos quais se depreende que seus ensinamentos giravam em torno do vínculo entre o mundo dos sons e o mundo ético, de tal forma que a música tem valor educativo. Ao que parece, trata-se de uma extensão da doutrina pitagórica. Na *República*, Sócrates se refere a Dâmon como grande conhecedor das escalas, dos ritmos e das melodias que devem ou não ser tocados em uma cidade bem ordenada. As boas harmonias têm o poder de moderar as paixões e insuflar entusiasmo na medida certa: o decoro e seu contrário dependem do bom e do mau ritmo (*Rep*. 400c). A exposição a ritmos sóbrios e suaves despertará uma disposição de espírito desse tipo.

O cultivo da música é defendido como um modo de moldar o caráter, mas nunca como um caminho para o conhecimento. Ela tem papel auxiliar na educação, mas não toca no seu cerne: a reviravolta da alma.

Desse ponto de vista, a música oferece uma grande vantagem sobre a poesia mimética: seus ritmos podem corromper, mas também educar. A ginástica e a música devem continuar a ser parte da educação das futuras lideranças, desde que sejam de um tipo que forma um caráter moderado, equilibrado e transparente (*Rep*. 410b). Assim, a música não deixa de ser uma imitação dos humores da alma (uma música impetuosa imita um humor colérico etc.). Mas pode ser muito benéfica à alma, pois também a alma pode vir a imitar a música, e assim se podem produzir as emoções adequadas. Decerto, Platão não ignora o prazer que a música proporciona, mas, como muitos gregos, concorda que a função recreativa não explica a razão de ser dessa arte. ***Uma função educativa do caráter é atribuída à música.***

A música sempre ocupará um lugar intermediário na escala do conhecimento verdadeiro e não poderá ser mais do que um auxílio na formação do filósofo. **A música forma o caráter, mas não o intelecto**. A música prepara a inteligência para perceber a harmonia, mas não a verdade. Pois Platão não considera os pitagóricos seus predecessores em sentido rigoroso. O pitagorismo é descrito como um modo de vida honrado e como uma seita, mas não como Filosofia (*Rep*. 600b). Do mesmo modo, a educação musical impede que o espírito se torne rude e seja negligenciado em relação ao corpo, mas não tem nada a ver com a ciência. A música "educa os guardiães através dos hábitos, transmitindo pela melodia uma harmonia *que não é ciência*" (*Rep*. 522a, grifo meu).

Em se tratando de Platão, contudo, toda interpretação unilateral é equivocada. Por isso é que alguns leitores dão grande ênfase ao seu conservadorismo estético, como se só fossem recusadas, na *República,* as inovações do século que deram uma feição mais adornada e recreativa e menos realista à pintura e à música. Ao ver de alguns comentadores, Platão só teria proposto um severo controle sobre as artes excessivamente inovadoras, mas não a exclusão total da arte. Como evidência, recordam a divisão entre dois tipos de *mímesis* no *Sofista* (*supra*). Jean Lacoste, um destes comentadores, recorda-nos que Platão é contemporâneo de certas inovações pictóricas, como a *skiagraphía* (pintura de cenários), que usa a técnica do sombreado para provocar a ilusão de tridimensionalidade (LACOSTE, Jean. *A Filosofia da arte.* Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 13). A pintura de cenários explora as nossas deficiências cognitivas, nossa incapacidade de distinguir o volume verdadeiro do pintado (*Rep.* 602d). Com a música acontece algo parecido. Há uma passagem nas *Leis* em que se lamentam as inovações musicais contemporâneas, primeiro por poetas e depois pelo público que eles formaram. Desde que a música nova fora introduzida pelo teatro, principalmente o de Eurípides, o público ansioso por divertimento passou a ditar o que os compositores devem fazer para agradá-lo, em vez de se submeter voluntariamente às leis musicais antigas. Alega-se que Platão não condena qualquer tipo de música, mas a "teatrocracia", isto é, o "governo dos espectadores", que dá ao público teatral o direito de transgredir as regras e exigir a mistura de todos os estilos (*Leis* 701a).

Contudo, através de toda a sua obra, Platão carrega os traços do cientista e do homem religioso ao mesmo tempo. Nos mesmos diálogos convivem narrativas míticas e tentativas de elaborar investigações especificamente filosóficas sem recorrer ao auxílio do mito, que, no entanto, deve ter alguma ligação com o discurso científico, pois o filósofo nunca abre mão dele. A própria *República* é um exemplo disso: filosoficamente falando, a justiça é a virtude que torna alguém capaz de ajustar seu pensamento e conduta por um padrão verdadeiro. Não se diferencia muito do conhecimento. Mais importante: é um bem que pode ser desejado por si mesmo e não por medo da punição, pois é o sinal de uma inteligência e

caráter corretos e ajustados que garantirão ao seu possuidor uma vida livre de comportamentos extremos e desesperados. No fim do livro X, porém, é apresentada uma outra motivação para sermos justos, igualmente válida: toda injustiça cometida nesta vida terá de ser expiada obrigatoriamente nas próximas por todos nós, até que a alma aprenda. Nenhum homem pode ocultar o seu verdadeiro caráter diante dos deuses, mesmo quando seus malfeitos seguirem impunes pela justiça terrena. A *República* termina com o mito de Er, o armênio, que trata da *metempsicose* (transmigração da alma) e como a alma é purificada pelas sucessivas transmigrações.

Uma tendência muito contemporânea é postular que um autor tem intenções secretas e que seu texto diz o contrário do que à primeira vista diz. É possível descartar o discurso sobre a imortalidade da alma alegando que o próprio autor não acredita nele e dirige uma forma de ironia aos verdadeiros adeptos do mito, ou então brande um recurso destinado ao populacho, que não entende argumentos sofisticados e tem de ser ameaçado para que se obedeça à lei, em vez de convencido racionalmente. No entanto, temos de ser cuidadosos, quando não há evidências. Não existe, a rigor, nenhum sinal aparente de que haja qualquer ironia na exposição do mito sobre a vida além-túmulo.

No diálogo *Fedro*, encontramos também uma convivência de mito e Filosofia, e talvez até maior complementaridade. O autor vê nos poetas a marca de uma "loucura divina" que lhes dá uma visão da realidade até mais completa do que a das pessoas mais equilibradas. Se este mundo visível fosse o único a existir, a loucura divina seria desnecessária. Ela é, porém, uma marca de que o outro mundo existe. As pessoas sãs muitas vezes acabam confundindo equilíbrio mental com mesquinharia e ceticismo, como o sofista Lísias, que escreveu um discurso mostrando os inconvenientes da paixão e propôs em seu lugar um tipo de relação erótica baseada no proveito mútuo, desprovida dos traços que tornam os apaixonados tão inconvenientes em sociedade. No *Fedro* o interlocutor de Sócrates não é o próprio Lísias, mas o jovem Fedro, muito impressionado com tal visão utilitária e francamente negativa do amor. Sócrates, como é do seu estilo, primeiro parece concordar com o interlocutor, mas depois anuncia que fará a seguir sua "retratação"

por ter concordado com essa visão "horrível" do amor, que é um "deus" e por isso não pode ser nada mau (*Fed*. 243b, 242e).

A retratação consiste no elogio da loucura divina e do deus que a envia. As "maiores bênçãos" nos são mandadas pela loucura, se e quando ela é um dom divino. As sibilas e as profetisas possuem a arte da adivinhação, *mantiké*, que, segundo Platão, é apenas uma corruptela de *maniké*, que seria o nome antigo e correto dessa arte, já que depende da loucura (*mania*) (*Fed*. 244c). Outro dom divino enviado pelos deuses é a loucura súbita e inexplicável que acomete algumas famílias que têm dívidas passadas diante dos deuses. É uma forma de expiação por malfeitos passados que conduz ao serviço dos deuses e à piedade, purificando então a alma no presente e depois disso (pois Platão crê na imortalidade da alma e na expiação pela sucessão das reencarnações). O terceiro tipo de loucura divina é a que acomete os poetas, quando eles são inspirados pela própria musa (*Fed*. 245a). Uma alma gentil e pura é então despertada e "lançada para fora de si mesma em transporte báquico" – Platão cunha aqui o verbo *ekbaxcheúo*, cuja raiz encontra-se o nome do deus Baco (*Bákchos*, um nome tardio para Dioniso). As celebrações dionisíacas eram cercadas por uma atmosfera de loucura divina, poder-se-ia dizer. Mas ai do poeta que julga prescindir da loucura divina, confiando apenas na própria habilidade artesanal (*téchne*): não obtém sucesso, e a poesia do homem sensato "desaparece" diante daquela do louco inspirado.

Chegado a esse ponto, Platão introduz o famoso **mito da carruagem** e seus cavalos alados, isto é, da alma e dos desejos que a movem. Se os desejos de alguém são isentos de maldade, os cavalos da sua carruagem são dóceis e sobem sempre na direção do céu; do contrário, a subida é mais acidentada e demorada. Assim é que cada alma pode, dentro das suas limitações, e precisando de muitas reencarnações para aprender o caminho correto, acompanhar o cortejo divino dos deuses até o alto da abóbada celeste. De acordo com o seu merecimento, é dado às almas contemplar em maior ou

Na sua busca pela explicação do que é o bem, Platão compara a alma a uma carruagem, e os cavalos que a puxam, aos desejos que movem a alma. Conforme são os desejos, é o gênio dos cavalos

menor medida as coisas verdadeiras que se encontram no alto da abóbada celeste, "incolores, desprovidas de imagem e intocáveis": a justiça em si, a temperança em si e a ciência em si (*Fed*. 247c). As almas que contaram com o auxílio de cavalos mais dóceis, isto é, que conservaram as asas por mais tempo, voltam à terra em forma de "amigo da sabedoria ou da beleza", isto é, de filósofo. A alma que caiu antes mesmo de começar a subida, por excesso de maldade, e não contemplou nem um pouquinho as coisas verdadeiras nem sequer reencarna em figura humana.

Assim é que a imortalidade e a capacidade de aperfeiçoamento da alma são explicadas. Uma vez tendo reencarnado, a alma que se distinguiu por ter contemplado durante mais tempo as coisas verdadeiras será aquela cuja recordação será mais facilmente despertada pela visão de coisas sensíveis que se assemelhem às coisas verdadeiras, as quais se encontram no lugar supraceleste. Em particular, as coisas belas são as mais brilhantes e chamativas, pois participam da Forma do belo, "a mais atraente e manifesta" de todas (*Fed*. 250d-e). As coisas belas aqui em baixo têm um poder de mover a alma na direção das Formas – ou melhor, no sentido da recordação das Formas que estavam esquecidas. Nem as temperantes nem as justas têm tanta força. Pelo menos no *Fedro*, a beleza é a Forma suprema por seu brilho e poder de atração, que lhes dá o poder de reunir novamente o mundo sensível e o inteligível na alma.

Assim, o quarto tipo de loucura enviada pelos deuses para o bem dos homens é o próprio amor, especialmente o amor da sabedoria (Filosofia), que é, ao mesmo tempo, o amor das coisas belas. A beleza atrai, mas também leva à sabedoria. O amor não é outra coisa senão uma nostalgia do lugar supraceleste. Ao nos apaixonarmos por alguém belo de corpo ou alma, sentimos uma dor provocada pelo nascimento das asas da alma, semelhante à dor que os bebês sentem quando nascem os dentes. Se nunca nos apaixonássemos, não nos recordaríamos de que estivemos no lugar supraceleste. Assim compreendemos a relação real entre os mundos, que não subsiste apenas na alma, embora ela seja o emissário mais aparente entre os dois mundos.

O *Fedro* fundamenta também, em retrospecto, a recusa da posição utilitarista do sofista Hípias, esboçada no diálogo de juventude

Hípias maior, para quem o belo é o útil: uma colher talhada em madeira de figueira é mais bela do que uma de ouro, porque mais funcional (*Híp. mai.* 291c).

A definição sofística peca logicamente e metafisicamente: não exibe a universalidade que caracteriza qualquer definição válida, porque não busca o que reúne todas as instâncias do belo em algo superior, que já não é instância, mas o belo ele mesmo.

Não há, porém, apesar do início do *Fedro*, a possibilidade de aproximar mais a poesia da Filosofia. A Filosofia, como amor da sabedoria, pressupõe o movimento da alma para cima, assim como o poeta é atingido, desde o alto, pelo deus.

Se o esquecimento da viagem pela abóbada celeste e seus incidentes é a marca da existência terrena, Platão deve explicar o que acontece depois do nascimento de modo satisfatório. O diálogo *Fedro* é bem representativo das tendências ambíguas que convivem no pensamento platônico, isto é, da convivência, na sua obra, entre o impulso para encontrar um método científico de investigação, que é fruto da convivência com Sócrates, e o impulso estético e religioso. A teoria da Formas pode ser um recurso para explicar o fato de haver, na nossa linguagem, classes de palavras que não encontram nenhuma referência no mundo palpável. Platão transforma a definição, um ente de linguagem, em objeto existente independentemente da linguagem e de nós. Assim, a beleza seria apenas mais uma entre as definições objetivadas que caracterizam a doutrina da participação, como, por exemplo, no diálogo *Hípias maior* e no *Banquete*. Desse ponto de vista, a beleza é uma Forma como outras e necessária à fala cotidiana.

Já no *Fedro,* e até mesmo no próprio *Banquete,* a beleza tem um papel único e privilegiado de despertar *eros,* amor, constituindo assim a única mediadora entre o mundo sensível e o inteligível. A relação de participação entre os mundos existe, quer os homens a admitam, quer não. Eles só despertam, contudo, para esse traço de união entre os mundos quando amam. Uma pura curiosidade racional não seria capaz do mesmo efeito. Mais ainda, no *Fedro* a

beleza é a Forma suprema, como vimos: a "mais atraente e manifesta". Somos levados a pensar que tudo o mais aqui em baixo, ao se manifestar e chamar a nossa atenção, de algum modo o faz porque participa da beleza. **Por um breve momento, pareceria que não existe mais oposição, mas apenas distância entre verdade e beleza, e entre ciência e arte**. Aquilo que torna algo verdadeiro, isto é, ser manifesto e nítido, a ponto de chamar nossa atenção, é o mesmo que o torna belo. Talvez por isso o *Fedro* tenha sido o diálogo preferido do poeta Hölderlin e inspirado as seguintes palavras de Heidegger: ***"verdade e beleza estão referidas ao mesmo, ao Ser, na sua essência; elas giram em torno do mesmo"***. A ciência, se entendida como o discurso sobre aquilo que torna algo manifesto e belo, já não se distinguiria da poesia. Há ambigüidades, decerto intencionais, no platonismo. A tradição dos séculos posteriores, porém, tomou uma posição definida. A *República*, em vez do *Fedro*, foi considerada a obra representativa do platonismo, por boas ou más razões. Se foi cometida uma injustiça ou não, cabe a cada leitor julgar.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche I*. Pfullingen: Neske, 1989. p. 230.

Bibliografia comentada

A Filosofia da arte

Jean Lacoste

O livro inteiro é recomendável, mas o primeiro capítulo apresenta as principais passagens da obra platônica sobre *mímesis* e arte.

LACOSTE, Jean. *A Filosofia da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

Prefácio a Platão

Eric Havelock

Interpretação clássica que acompanha a substituição da cultura oral pela cultura escrita.

Havelock, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid A. Dobránzsky. Campinas: Papirus, 1996.

Paidéia: a formação do homem grego

Werner Jaeger

Obra enciclopédica sobre o mundo grego antigo, com ênfase no tema da formação.

Jaeger, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego.* Trad. Artur Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Reflita sobre

- Como Platão define a imitação?
- Por que a imitação é nociva à mente e à organização política?
- Que transformação da educação Platão sugere para neutralizar os efeitos nocivos da educação mediante a poesia?
- Por que se pode dizer que o tratamento que Platão dá à arte se insere dentro da sua metafísica?